

Especulaciones

FERNANDO CASTRO FLÓREZ

Reflejos, imágenes detenidas pero sometidas paradójicamente a un impulso o una deriva. De la escultura a la fotografía o las proyecciones, se advierte un proceso calculado, una retórica general en la que se va consiguiendo aumentar la intensidad. José Noguero plantea su obra como una estructuración de ficciones, sin aferrarse meramente a la contundencia de sus esculturas o al efectismo de las grandes fotografías, antes al contrario, propiciando un desplazamiento imaginario entre ambos dominios. Narraciones surgidas en el estudio del artista, como juegos en los que intervienen las obras o, mejor, escenificaciones de las que se conserva un fragmento de una trama que no tiene porque completarse. Hay una extraña teatralidad silenciosa, una explícita valoración de los espacios vacíos, donde los hechos o presencias olvidadas retoman súbitamente. Representación exponencial en la que lo construido es un lugar provisional para continuar el recorrido estético, la estratificación de experiencias.

Desde sus trabajos con escudos se advierte en este escultor una particular fascinación por los motivos de la historia del ornamento. Periférico, lateral o distraído, el ornamento recuerda algo que se juzga improbable, el margen que se quería desechar. Las dos figuras principales histórico-críticas de la teoría del ornamento, la que lo entiende como expresividad orgánica o aquella otra que lo considera abstracción asemántica, son solidarias, se sitúan en el precario terreno en el que se pugnan secularización y arte simbólico-religioso. En el fondo, la jerarquía en la que se localiza el ornamento es la propia de la diferenciación metafísica entre sustancia y accidente. Frente a la idea de Gombrich de que hay un arte que se mira y presta atención y otro arte, el decorativo, que sería objeto sólo de una mirada lateral, se puede formular la hipótesis de que un gran número de manifestaciones determinantes del arte contemporáneo consisten precisamente en el hecho de hacer pasar al centro, al punto focal de la percepción, lo que generalmente permanece en los márgenes. Aquella idea,

formulada por Loos, de que el ornamento es delito se asienta sobre una presunta discontinuidad con respecto al carácter animal o salvaje del hombre, una represión del cuerpo y sus pasiones, del lujo que se ofrece a la mirada. Noguero rescata la potencia de los emblemas, ese convocar lo noble, aquello que tiene origen, pero invierte su signo, ahora son escudos de la desnudez. La escultura que ha perdido el pedestal, ingresando en lo que Rosalind Krauss llama el «campo expandido», encuentra en este caso una reescritura, en un proceso de enmarcamiento. En primer lugar se concentran gestos, de un cuerpo desnudo que apunta hacia una figura menor yacente: cadáver o escultura, resto sin vida, mutilado.

Puede que el centro esté vacío, que la figura se siente en el borde del escudo, mostrando propiamente la falta de historia que conmemorar. Noguero combina lo abigarrado de algunas composiciones en las que el fondo es una multiplicación de arquitectura clásica con el despojamiento irónico de esa «heráldica nihilista». En esta obra el plegamiento es, de nuevo, una forma del barroco, una modulación de los materiales y los conceptos atravesada por la astucia. Noguero utiliza elementos que aparentemente establecen la continuidad con la tradición, pero su dicción es fundamentalmente intempestiva, camina a contracorriente de la norma, convierte sus obras en desarrollos politonales. La historia de las formas no gravita sobre él entonando el «memento mori», ni se refugia en un ánimo melancólico. Una cruda visión de la finitud aparece en las obras de Noguero, especialmente concentrada en una barca metálica que interviene en distintos momentos, como símbolo del tránsito, el viaje imposible, adoptando también la presencia del ataúd. Se puede considerar que el aparente inacabamiento de ciertas esculturas, las escenas que desarrollan y elementos reiterados como esa barca, que presenta reflejos precarios, completan un mundo cotidiano pero extrañado, esto es, siniestro. En algunas fotografías se completa a los seres de Noguero a medio hacer, caídos o desplazándose cerca de la pared. Un material rojo sale de ellos, pasta de modelar que adquiere una dimensión simbólica dramática. Es como si los cadáveres, esas figuras blancas de extrema blancura se hubieran desgarrado y saliera al exterior la sangre o las vísceras.

Una trama obsesiva en la que la habitación es una escala que no se aparta. Lugar en el que pasan cosas, ámbito sin muchos matices, aparentemente, pero que va ofreciendo conforme se despliega el proceso numerosos detalles: radicalización por insistencia. La puerta acristalada que puede ser de un balcón o terraza, la luz que lo delimita todo, el suelo de baldosas como fractales. Una pared blanca con desconchones como desgarraduras de la memoria, cicatri-

ces que hablan del paso del tiempo, enfrentada a la maquinación del espejo. Miguel Fernández-Cid ha indicado la importancia que tiene el tiempo y los silencios en las esculturas de este artista, «silencios que vienen dados por la importancia concedida a los grandes fragmentos de pared vacía, generalmente incrementados por la intervención de una luz limpia, intensa, que endurece los motivos. Silencios que tiene que ver con la elección de los lugares donde sitúa esos motivos, dando idea de huida, de desplazamiento»¹. Una repetición en abismo en la que lo mismo va diseminándose, las diferencias estructuran el itinerario. Ritorrello de imágenes (huellas y presencias) que atrapa con la fuerza de la Medusa: hipnotismo surgido desde el efecto especular.

En su *Pequeña historia de la fotografía* señala W. Benjamin que la técnica, en su exactitud, puede dotar a sus productos de un valor mágico, el espectador se siente arrastrado ante la fotografía a buscar «la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado, por así decirlo, su carácter de imagen»². El final de la época de la consonancia es también el momento en el que las imágenes enseñan al hombre a mirarse a sí mismo, inducen a vivir dentro del instante y crean una suerte de deriva del inconsciente óptico. Ese deseo de hacer las cosas cada vez más próximas encuentra límites en la distancia que impone la imagen de suyo. Puede entenderse la fotografía como el advenimiento del yo mismo como otro, un proceso de disociación de la conciencia de la identidad. Si por un lado es el testimonio infatigable de la realidad, también es evidente que produce un desorden de los objetos: una desgarradura en el curso de los fenómenos. La fotografía es el ámbito de la contingencia, aquel territorio en el que la mirada deviene aventurera, como si persiguiera exclusivamente las sorpresas: lo raro, el numen, la proeza, las contorsiones de la técnica o el hallazgo. Barthes entiende todos esos desconciertos como obediencia a un principio de desafío: el fotógrafo debe desafiar las leyes de lo probable e incluso de lo posible y, sobre todo, superar lo meramente interesante. Transformar la imagen en subversiva no exige atender a lo extraño o capturar la crueldad, sino adoptar las máscaras, probar la contingencia, esto es, convertirse en un momento del pensar. Noguero ha subrayado que su utilización de la fotografía obliga al espectador a tomar su mirada como una serie de estratos jerarquizados, «que muestran esa superposición de objetos realidades-paisajes e iconologías propias»³. Fotografía el reflejo, acentúa el carácter de espacio ilusorio, integra los elementos en una habitación que es soporte de las ficciones.

1. Miguel Fernández-Cid: *José Noguero, un mirar huidizo* en *Catálogo del XV Salón de los 16*, Antiguo MEAC, Madrid, 1995, p. 137.

2. Walter Benjamin: *Pequeña historia de la fotografía* en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, p. 67.

3. Texto de José Noguero en el *Catálogo* de su exposición individual en la Galería Joan Prats, Sept-Oct de 1993.

La estética de la fragmentariedad se encuentra con la retórica de la multiplicación, consiguiendo de forma admirable unificar el discurso, introducir vectores que lo son de sentido tanto como memoria interna de las relaciones entre las obras. Las nociones de «relato especular» de Lucien Dällenbach o la aplicación que Craig Owens realiza en su ensayo «Photography en abyme»⁴ son pertinentes para intentar establecer un modelo interpretativo cercano a la obra de Noguero: recordemos la importancia de la heráldica en Gide, los blasones que engloban a otros (sur le tout —sur le tout du tout) o los ejemplos pictóricos de Van Eyck, Memling y Velázquez. Obra dentro de la obra, utilización del espejo para transtocar la topología, pero sobre todo, inscripción del sujeto en el ámbito de su creación gracias a la posición oblicua de material que refleja. La *mise en abyme* se manifiesta como modalidad del reflejo, es un enclave que guarda relación de similitud con la obra que contiene⁵. Noguero plantea más que una elaboración mutua del autor y de la obra, desplazamientos entre las formas de la imagen, superando el desdoblamiento narcisista que Lacan distinguió con la denominación de «estadio del espejo», esa corrupción de lo simbólico que supone una recaída de lo imaginario⁶. Aquello que se torna evidente es la *discontinuidad*, un proceso en el que se desmorona la fortaleza de la semejanza. No se trata de una regresión infinita sino del tipo de reduplicación simple; Noguero *afirma de otro modo*, desdobra lo creado, atiende a lo extraño no contradictorio. Si la semejanza es lo propio del pensamiento, la similitud cuestiona la estabilidad de la representación, la repetición atraviesa ese ámbito del simulacro. Esculturas que, al proyectarse en la superficie plana de la fotografía, consiguen esa dimensión de más, el exceso que Baudrillard considera característico del «efecto de simulación». Se pone en obra una subversión de la regla, la norma o la ley, hasta llegar a una erotización lúdica, disposición de mecanismos que generan fuerte seducción: consecuencia de ese simulacro que engendra la neutralización de la perspectiva. «La seducción —sostiene Jean Baudrillard nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio— nunca del orden de la energía, sino del signo y del ritual»⁷. Noguero persigue *acontecimientos escultóricos*, desmontajes, repentinos, de los rituales que prepara con sus obras.

4. Incluido en Craig Owens, *Beyond Recognition Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, pp. 16-30.

5. En los tratados de heráldica se define *abyme* como el corazón de un escudo, se afirma que una figura está abismada cuando se halla con otras en el centro del escudo, pero sin contacto con ninguna de ellas. Dällenbach subraya que lo que fascina a Andre Gide es la «imagen de un escudo que recoge, en su centro, una réplica de sí mismo en miniatura» (Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Visor, Madrid, 1991, p. 16).

6. Una de las obras en las que se radicaliza más esa estructura de „puesta en abismo“ es el cibachrome que presentó en la exposición «Una película de piel» (Galería Marisa Marimón, Orense, 1995): Noguero está sentado en una silla en el estudio de espaldas a la luz contemplando como le devuelve la mirada el perro de yeso. En otra fotografía, que forma parte de la colección Coca-Cola, la escena es la misma aunque ha desaparecido el hombre, acaso porque esta imagen se ha tomado en el espejo.

7. Jean Baudrillard: *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 9.

Las esculturas cobran vida en una estética de la perversidad. Mallarmé entendía la perversidad como un hacer aquello que no es preciso realizar recibiendo a cambio la única ventaja de la incomodidad que uno siente al enfrentarse con productos que a uno le son, por naturaleza, extraños, mientras fingimos una perspectiva o asumimos principios intempestivos. Obras como las de Noguero, que desplazan y desmontan el juicio, imponen clarísimamente su complejidad. La presencia del doble, supone una alusión a lo otro, una figura de lo siniestro en el sentido freudiano o, mejor, de lo abyecto, que no tiene que ver, necesariamente, con la suciedad o la salud, sino que se trata principalmente de una perturbación de la identidad, el sistema o el orden. Algunas de las esculturas de Noguera presentan, sin tapujos, el acto sexual o la erección de una figura subida a una de sus barcas metálicas; no son tanto provocaciones cuanto interferencias en la anestesia generalizada del gusto, plasmación de un tiempo de excepción. «Lo abyecto está emparentado con la perversión, el sentimiento de abyección que experimento se ancla en el superyó. Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe»⁸. Las formas se repiten hasta desfondarse; tal vez el objeto más alto del arte sea hacer funcionar a la vez todas las repeticiones, con su diferencia de naturaleza y de ritmo, desplazamiento y doblez: simulacro y disfraz. Desde el estereotipo se arranca la «pequeña diferencia». Noguero atiende a los «impulsos interiores», los lugares vacíos se van poblando de presencias y variaciones: imágenes que se reflejan mutuamente en una estrategia de hibridación. El cuerpo en primer término, figura humana o perro extasiado, pero con el fondo de la huella fotográfica. La realidad de lo visto en la reproducción superaría la capacidad para narrarlo, mientras que la presencia paradójica de lo «fotográfico» legitimaría los acontecimientos. No cabe duda de que la fractura de la epistemología clásica, aquella tabla ordenada que garantizaba una relación estable entre las palabras y las cosas, ha supuesto una redefinición de la verdad de la representación o, para ser más precisos, la conciencia de que sólo podemos conducirnos por medio de interpretaciones. La clausura de la representación se establece a partir del nihilismo, esa suspensión de la correlación entre las formas del mundo y el sistema del lenguaje; Noguero toma conciencia del momento de mutación de sentido entre la naturaleza y el artificio. Su perversa maquinación escultórica nos obliga, como él mismo manifiesta, a ponernos en el lugar de su mirada, pero ésta, como en las composiciones barrocas, es una línea de fuga: interrogaciones, reflejos, gestos, figuras del deseo. Pasiones que atraviesan los espejos.

8. Julia Kristeva: *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México, 1988, p. 25.